

É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrendo Lepage no Brasil

Fui convidado a oferecer um curso sobre o teatro de Robert Lepage no curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP. Na preparação para minha expedição ao Brasil, eu falei com meu amigo John McGrath, diretor artístico do “Contact Theatre” em Manchester, que acabara de voltar de seu ano sabático no Brasil visitando São Paulo e Rio. Ele me passou vários contatos de pessoas, que lhe pareceram possuir uma forte cultura teatral, além de saberem o que era bom teatro. Ok, eu também – antes de me tornar um acadêmico – era (e ainda me vejo como) diretor de teatro no Leste Europeu treinado na tradição Stanislavskiana de diretor-ditador.

O material de que me utilizei para montar o curso foi uma mescla de teoria e prática sobre o processo criativo de Lepage, tanto no cinema quanto no teatro. Planejei alguns exercícios práticos para dar uma idéia do método Lepageano e algumas sessões para mostrar seus filmes e produções. Além disso, como material de leitura, contei com meu livro sobre o cinema de Lepage e o novo livro sobre seu teatro. Eu estava pronto. Estava tudo ali na descrição

do curso: “Encenação mutante: o processo colaborativo de Robert Lepage em teatro e cinema”.

Exatamente no primeiro dia de aula fui confrontado com a pergunta “o teatro de Lepage é coletivo ou colaborativo?” Eu não tinha certeza do que dizer. Isso não estava nos planos do meu curso, porque isso, para mim, era senso comum. Eu sempre uso esses termos como intercambiáveis. Mas aqui, no Brasil, não são a mesma coisa – é um ou outro – é coletivo ou colaborativo? Álvaro, um dos meus alunos, que fez a pergunta, continuou falando, desenvolvendo seu argumento, mas por sorte minha eu não entendi uma palavra do que ele disse. Só continuei olhando com cara de conteúdo. É bom não saber a língua oficial; você tem essa liberdade por estar fora daquela estrutura de pensamento; assim como estar isento das obrigações que acompanham a circunstância de se pertencer àquele meio cultural. Além do que, eu não queria a responsabilidade de ser o centro de todo o conhecimento; uma expectativa que me pareceu recair sobre aqueles que lecionam na USP. Álvaro não recebeu uma resposta naquele dia, mas eu recebi uma pergunta que traria todos os

Aleksandar Sasha Dundjerovic é encenador e professor da Universidade de Manchester, no Reino Unido. Este artigo serve-se de partes do segundo capítulo do livro *The Theatricality of Robert Lepage*, intitulado “Lepage’s style: transformative mise-en-scène”, Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2007. Tradução de Felipe Mitsuo Matsuo.

meus conceitos sobre Lepage a uma nova luz e me faria olhar para esse processo novamente.

Durante os dias seguintes tive que reexaminar todas minhas noções sobre Lepage, já que não conseguia responder a esta simples, porém fundamental questão. Lepage é coletivo ou colaborativo? Nas semanas seguintes, essa pergunta multiplicou-se em várias outras. Bem, o que é Lepage? Assim como o teatro brasileiro, a teatralidade de Lepage é fluida. Não existe nada fixo em Lepage. Ele trabalha de forma coletiva e colaborativa, como diretor e como ator, com o grupo ou como autor total. Ele pega emprestado, “devora” outras culturas para formar a sua já que, segundo ele, Quebec não tem sua própria tradição cultural, mas uma tradição colonial.

Mas Lepage também é uma indústria, um mecanismo de entretenimento capitalista ocidental que opera simultaneamente como um produto teatral local e global. Ele também é uma marca e uma companhia – Robert Lepage S.A. Então, quem é Robert Lepage? Ou melhor, o que é Robert Lepage? É ele um autor? E como se pode alegar a autoria em um trabalho coletivo/colaborativo? Ele é um mito nacional ou ele se construiu, deliberadamente, a partir das tendências interculturais do primeiro mundo? Lepage é coletivo ou colaborativo? Historicamente esses termos são pontos que demarcam a mudança entre grupo de atores trabalhando juntos para grupo de artistas colaborando uns com os outros. É uma mudança entre as décadas de 1970 e de 1980, uma transição do trabalho centrado no ator (década de 1970) para a entrada de outras mídias e tecnologias na encenação (década de 1980).

Sabemos que Lepage é um ator, ele joga, reinventa constantemente seu ambiente e sabemos também que ele escreve e dirige suas apresentações. No início de sua performance solo *Vinci*, o guia turístico cego explica para o público: “Para assegurar um melhor entendimento do espetáculo, os artistas responsáveis por esta noite me convidaram para comentar sobre vários aspectos das artes plásticas. Eu não sou, en-

tretanto, um artista plástico. Tampouco sou um eminente especialista altamente qualificado de uma prestigiosa academia reconhecida por suas idéias inovadoras sobre a arte e suas muitas ramificações. Na verdade, eu sou uma personagem fictícia” (Lepage, 1985).

Isso também pode ser relevante para Lepage, já que um dos elementos de seu teatro também é a referência autobiográfica. Como diretor, ele trabalha simultaneamente de dentro, como ator, e de fora, como espectador, em todos os espetáculos concebidos coletivamente, usando nas discussões a primeira pessoa do plural ao invés de fazer afirmações individuais. O principal livro de entrevistas de Lepage é chamado “Connecting Flights” (Vôos de Conexão), sugerindo estados temporários, estados de transição tanto geográfica quanto psicológica. Não existe a idéia de permanência em Lepage, tampouco uma identidade cultural, ele não é associado permanentemente a um tipo de teatro. Normalmente ele não trabalha a partir de um texto preconcebido, mas quando o faz é somente como um ponto de partida, um estímulo para o espetáculo. Até 1996 ele não gravava seus trabalhos. É possível separar o “Lepage das tendências interculturais” da pessoa de Lepage quando discutimos seu trabalho? Ele poderia ser vinculado ao “teatro do cotidiano”, ou, como no jargão pós-moderno, de *bricoleur* com a melhor das intenções, se aceitarmos a crítica habitual de que ele está “roubando” de outros, e, como Lepage admite, pegando as boas idéias de outras pessoas e dando sua própria interpretação. Mas Shakespeare “roubou” ou pegou as idéias de outras pessoas, e, lembrando mesmo alguns autores brasileiros – Nelson Rodrigues ou Oswald de Andrade, quais teriam sido seus pontos de partida? Talvez não seja importante qual é o estímulo, mas sim até aonde essas idéias são levadas e o que acontece com elas.

Se decidirmos classificá-lo como adepto do teatro coletivo, ou do processo colaborativo, ou, até mesmo, como um híbrido, estaremos nos posicionado a favor de um tipo específico de técnica de preparação, ou de tradição de

pensamento pedagógico, ou, ainda, de corrente ideológica. A teoria é perversa, ela pode ficar tão desconectada da vida a ponto de servir somente às suas próprias vontades, como uma espécie de masturbação. A próxima coisa que as pessoas no Brasil dirão é que Lepage é um representante do teatro pós-dramático... seja lá o que isso significar. Mas Lepage escapa às categorias. Não existe uma escola específica ou um vocabulário teatral que possa ser relacionado à forma de trabalho de Lepage. Seu teatro é uma mescla de improviso, arte da performance e arte multimídia. É colaborativo e também baseado em texto. É autoral e de criação coletiva. É local e global. Heterossexual e homossexual. Em francês e inglês. Bom e ruim. É processual... É a vida... É tudo e nada.

Lepage constantemente muda de referências e retira e transforma os recursos de seus contextos originais. Assim como nos sonhos, a expressão estética de seu teatro pode adquirir várias formas e a narrativa pode ir a diferentes direções simultaneamente. Lepage concorre nos principais festivais internacionais, a despeito de ser da cidade de Quebec, que já é marginalizada dentro do próprio panorama teatral canadense, sem falar dos centros internacionais. Nas semanas que se seguiram, essas perguntas se tornaram temas-chave para minha investigação com os alunos de pós-graduação da USP e, subsequentemente, minha própria redescoberta do processo Lepageano do ponto de vista brasileiro. Da mesma forma, através de Lepage, entrei em contato com o teatro brasileiro que, para minha surpresa, compartilha vários aspectos com o processo de trabalho desenvolvido por Lepage. Apontarei aqui as principais áreas que julgo ser de interesse para profissionais da área e teóricos interessados no processo de Lepage.

Teatro Colaborativo

De início, temos que ver a teatralidade em Lepage dentro do contexto da prática do teatro colaborativo. Definido de maneira geral, um

espetáculo colaborativo parte de um processo coletivo de criação que libera o potencial criativo dos indivíduos e grupos, permitindo que eles criem suas próprias narrativas. A história não é preestabelecida pelos atores no início; é, ao contrário, descoberta pelo grupo através dos ensaios. No colaborativo, o foco de criação não está em idéias preconcebidas ou em uma dramaturgia escrita já existente, mas na criação, por parte do grupo de atores, de um espetáculo a partir de suas próprias experiências. O processo colaborativo é relativo a criar um espetáculo através de improvisação, desconsiderando a tradição de supremacia do texto e a de narrativa linear de causa e efeito. Assim como a acadêmica Alison Oddey comenta em seu livro seminal “Devising Theatre” (Teatro Colaborativo), o principal é que o grupo colabore com o trabalho que emerge a partir de cada indivíduo, e não de um texto: “Teatro colaborativo pode surgir de qualquer coisa. Ele é determinado e definido por um grupo de pessoas que estabelece um modelo de trabalho ou estrutura a ser explorada e experimentada com idéias, imagens, conceitos, temas ou estímulos específicos que podem incluir música, texto, objetos, quadros ou movimento” (Oddey, 1994, p. 1).

Oddey descreve as produções de algumas companhias britânicas que, nos anos 80, começaram a trabalhar coletivamente, descobrindo e improvisando materiais e utilizando as experiências pessoais dos atores e seus contextos sócio-culturais como estímulos iniciais para a criação da dramaturgia (texto) coletiva. O papel do autor é substituído pela criação coletiva, e personagens individuais são postas em função a algo maior, cuja ênfase é o espetáculo criado pelo grupo. De maneira similar, grupos colaborativos emergiram no Canadá durante os anos 1970 e 1980 como uma forma de dar voz aos interesses e preocupações tanto individuais quanto coletivas, assim como numa forma de driblar as rígidas leis de direitos autorais. Na Europa, particularmente, processos colaborativos se tornaram um método de treinamento de atores em faculdades e universidades, como uma

alternativa para o teatro tradicional baseado em texto, que segue o modelo de engajamento hierárquico autor-diretor-ator. Como Oddey observa, o colaborativo é “uma forma de trabalho que apóia a intuição, espontaneidade, e o acúmulo de idéias” (Oddey, 1994, p. 1). O ator é posicionado no centro do processo criativo, eliminando divisões hierárquicas e transformando o ator em escritor de seu próprio material.

Uma característica única da *mise-en-scène* de Lepage é que ele e seus atores descobrem a narrativa de uma produção durante as apresentações. O padrão normal de trabalho é que Lepage desenvolva uma produção ao longo dos anos e das turnês internacionais, sempre transitando internacionalmente, da América do Norte e Europa para Austrália e Ásia. Nessas jornadas, a *mise-en-scène* desenvolvida por Lepage está em fluxo contínuo, sendo sempre editada e reestruturada, refletindo a própria dinâmica do grupo, e se tornando uma criação coletiva influenciada igualmente pelas experiências dos atores e dos membros do público. No entanto, foi necessário um tempo considerável até que Lepage “convencesse” o *establishment* do teatro mundial que uma *mise-en-scène* evoluindo no tempo e no espaço, e que seu *work in progress*, como os críticos rotularam seu trabalho, poderiam constituir uma expressão teatral complexa e completa. Utilizar o termo *work in progress* para descrever a prática de Lepage pressupõe que se trate de algo em construção; entretanto, o termo pode também sugerir que o destino final e a maneira de ser se chegar lá já são conhecidos. Mas isso seria um erro, originado por uma forma de pensamento que interpreta a obra de arte como um produto final. A teatralidade de Lepage é fundamentalmente o processo de tornar-se (vir a ser), no qual ninguém sabe o destino final ou o como se chegar lá.

A mudança de ênfase no teatro experimental do texto escrito e da linguagem verbal ocorreu no final dos anos 1970, início dos anos 1980, quando, assim como Lepage aponta, “a política da mente foi substituída pela política

do corpo” (Lepage, 1999). O teatro colaborativo possibilitou aos diretores enfatizar o imagético – tanto físico quanto visual – e as experiências pessoais sobre a linguagem, referentes sobretudo às circunstâncias políticas e sociais quebequenses. O teatro colaborativo endereça-se às preocupações do seu público local. No entanto, a categorização do processo de trabalho aceita nos anos 1970, e início dos 1980, que distinguia o teatro colaborativo daquele baseado no texto, não poderia ser aplicada ao teatro de Lepage, pois ele trabalha com ambos. A maneira de Lepage trabalhar em projetos colaborativos originais e em projetos baseados em texto era a mesma. Através de sua experiência com a criação coletiva, Lepage entende o texto escrito, assim como qualquer outra estrutura predefinida, como só um dos aspectos do processo criativo do espetáculo. O texto é um ponto de partida para a criação de uma *mise-en-scène* que pode mudar durante os ensaios e apresentações. Dessa forma, o texto se torna um recurso (estímulo), apenas mais um dos elementos de seu vocabulário teatral. Na verdade, sua teatralidade é um amálgama, um processo de junção de várias formas e tradições artísticas, imagens potentes, e expressão física. Sua combinação de expressões teatrais físicas e visuais partilha do vocabulário de muitas companhias do Reino Unido que se fizeram notáveis na década de 1990: de *Forced Entertainment* a *Knee-high Theatre* e *Théâtre du Complicité*. Talvez isso possa explicar o porquê de tão boa recepção de Lepage por parte do público nos teatros britânicos, onde já havia uma tradição de teatro não baseado em texto e de espetáculos colaborativos.

No programa de sua performance solo *The Far Side of the Moon*, Lepage explica sua abordagem sobre colaboração: “Me considero um autor de cenas, entendendo a *mise-en-scène* como uma forma de escrita. Por exemplo, neste trabalho, as idéias da *mise en scène* se alternam com as falas dos atores, uma leva a outra... O que me fascina sobre o ato da criação é que você preenche um espaço com objetos que não

têm relação uns com os outros, e porque eles estão ali, ‘todos empilhados na mesma caixa’, existe uma lógica secreta, uma forma de organizá-los. Cada peça do quebra-cabeça termina por achar o seu lugar” (Lepage, 2001).

Colocar essas peças do quebra-cabeça em seus lugares requer um trabalho no inconsciente do grupo. Para tal trabalho, Lepage utiliza improvisações livres como uma vasta e caótica fonte de materiais criativos. Assim como em outras práticas teatrais colaborativas, seu trabalho ecoa as teorias Jungianas da criatividade e do inconsciente. Carl Gustav Jung explica que o artista, através da “ativação inconsciente de uma imagem arquetípica,” está “elaborando e dando forma a essa imagem no trabalho final. Ao dar esta forma, o artista traduz a imagem para a linguagem do presente, e assim nos possibilita encontrar o caminho de volta para as mais profundas origens da vida ” (Jung, 1966, p. 86). Jung reconhece dois tipos de criação artística: o psicológico e o visionário. Ele considera que “o modo psicológico tem como tema os conteúdos que se movem nos limites da consciência humana” Essas experiências, emoções e eventos são os materiais crus que o artista clarifica e transfigura. A diferença entre isso e o modo visionário é que este deriva das experiências primordiais, sonhos, das profundezas desconhecidas da alma humana: “de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos” (Jung, 1966, p. 90). O teatro colaborativo de Lepage se dedica ao segundo, o modo visionário de criação artística. A *mise-en-scène* de Lepage não é o resultado de análise psicológica, mas é pautada no imagético sugestivo do modo visionário. Em sua *mise-en-scène*, o modo visionário aparece no uso de sonhos como material de criação e em suas referências às experiências primordiais e às forças contrastantes de morte e renascimento.

Ao longo desse processo de descoberta, Lepage, agora enquanto diretor, participa como um facilitador para o uso da matéria subjetiva por parte dos atores. Por exemplo, em *The Dra-*

gons’ Trilogy (A Trilogia dos Dragões), ele introduziu o tradicional oráculo chinês, o *I Ching*, ou *Livro das Mutações*, como uma forma de selecionar e continuar desenvolvendo o material colaborativo. Fornecendo metáforas visuais para o grupo, o *I Ching* foi útil para selecionar o material e fazer decisões dramatúrgicas que ajudaram os atores a estruturar e decidir o que manter e o que eliminar de suas improvisações. Como Lepage explica, o teatro é mais grandioso “do que nós somos... porque tudo é maior que nós, temos que ter humildade e deixar a história contar a si mesma, aparecer sozinha... Como observador, eu consigo vê-la se mover e, quando nos apresentamos, eu tento dizer a eles [os atores] aonde eles deveriam olhar e o que é o espetáculo” (Lepage, 1996, p. 140-1). Lepage não impõe o seu ponto de vista aos atores, mas cria um ambiente para que eles joguem, explorem e descubram o que se esconde de seus planos conscientes.

Os Ciclos

É comumente aceito quando se fala sobre a teatralidade de Lepage que sua direção e colaboração enfatizam subjetividade, intuição, e espontaneidade. Podemos entender o foco de Lepage na criação acidental e inconsciente dentro do contexto do teatro coletivo enraizado na tradição performática americana da década de 1960 de John Cage (música) e Merce Cunningham (Dança). Esse processo criativo é também similar ao de dança-teatro de Pina Bausch, em que o material surge nos ensaios de dentro para fora. A *mise-en-scène* performática de Lepage segue a dramaturgia de Bausch, que é “polifônica”, como Birringer descreve, composta de “associações, sobreposições, variações, contrapontos, e dissonâncias de forma musical e cinemática que lembram uma colagem...” (Birringer, 1998, p. 91). A forma de trabalho de Lepage também enfatiza o desenvolvimento cíclico e o processo técnico, que fora desenvolvido por Ana Halprin em seu grupo de dança,

os *Ciclos RSVP*.¹ Por *Ciclos* quer-se dizer algo não linear no qual o espetáculo, em um processo constante de mudança e renovação, produz materiais a partir de qualquer ponto desse ciclo. Originalmente, os *Ciclos RSVP* eram utilizados por artistas que, a partir da combinação de idéias e experiências de design do meio-ambiente e da paisagem, desenvolviam seus projetos de teatro dança; em 1968, o importante livro de Lawrence Halprin, *RSVP Cycles: Creative Process in the Human Environment* (*Ciclos RSVP: Processo Criativo no Ambiente Humano*) é elaborado a partir das experiências dos Halprin e se torna influente não só no trabalho de Lepage como também, de modo geral, em toda uma geração de artistas performáticos. Fundamentalmente, os *Ciclos RSVP* poderiam ser aplicados a qualquer processo de criação humana e incorporar uma ampla gama de influências.

A sigla *RSVP* quer dizer *Resource* (recurso), *Score* (partitura), “*Valuaction*” (“valoração”) e *Performance* (apresentação parcial/espetáculo), arranjados nessa ordem conveniente, não para indicar uma estrutura, mas para sugerir um processo de comunicação e convidar o público a responder. *Resources* são os estímulos físicos e emocionais que o ator utiliza na criação. As *Scores* estão no centro dos Ciclos. Lawrence Halprin acreditava que o processo criativo pode se tornar visível através de um registro do processo – *scores* (partitura). Utilizando-se do exemplo das partituras musicais, Halprin estendeu o significado do termo para incluir todos as tentativas e esforços humanos. Ele define partitura como a “simbolização de processos que se estendem no tempo” (Halprin, 1969, p. 1). O termo “*valuaction*” foi cunhado para sugerir a procura de valor na ação; nesta parte, o diretor seleciona cenas de várias partituras improvisadas para continuar a desenvolvê-las em um espetáculo. *Performance* se refere à improvisação das partituras

selecionadas e “é o ‘estilo’ do processo” (Halprin, 1969, p. 2). Crucialmente, a *Performance* não é um produto final que diretor e atores preparam para se tornar algo no palco, mas é, na verdade, aquele processo de tornar-se, vir a ser. Assim, o espetáculo só é relevante como resultado temporário, como algo parcial.

Os Ciclos RSVP impõem questões relevantes para o processo criativo: Como este método funciona? O que lhe dá energia? E como ele influencia as ações em todos os campos da arte? Lawrence Halprin sustenta que “é através delas [as partituras] que podemos nos envolver criativamente no ‘fazer’, do qual, na verdade, a estrutura emerge – a forma de qualquer coisa é latente no processo” (Halprin, 1969, p. 5). As partituras não são um código absoluto, código de acesso de uma obra de arte, como são as rubricas em uma peça, ou o caderno de direção com uma encenação anotada. Halprin insiste que as partituras funcionem a partir de processos, explorações, acasos, aberturas, estados emocionais, e irracionalidade (Halprin, 1969, p. 192-5). Essas qualidades das partituras, particularmente as de serem cíclicas e em processo, são fundamentais para a encenação mutante de Lepage. No entanto, os Ciclos RSVP nunca influenciaram diretamente o desenvolvimento artístico de Lepage. Ele nunca conheceu Anna Halprin diretamente; mas sua experiência vem, mais precisamente, de outra prática que seu professor, Jacques Lessard, desenvolveu a partir dos Ciclos RSVP.

Em 1978, Lessard ficou desiludido com a falta de método no teatro coletivo em Quebec e foi para São Francisco estudar com Anna Halprin. Ele reconheceu a pertinência dos Ciclos RSVP como um sistema eficiente para o trabalho coletivo em teatro. Em seu retorno a Cidade de Quebec, em 1979, ele traduziu e adaptou os Ciclos RSVP para criar o *Repère*

¹ Cunningham teve uma longa amizade com Anna Halprin, instigada por John Cage, que conhecia Halprin de sua performance solo em Nova York durante os anos 40. Ver o filme de Jacqueline Caux, *Anna Halprin*; e “Anna Halprin in Paris”, de Worth.

Cycles. Nos Ciclos RSVP, a estrutura de apresentação e comunicação com o público depende do espaço cênico e do corpo do artista; no entanto, Lessard percebeu que o teatro requer uma maior ênfase na forma de expressão dos atores e uma organização seqüencial do processo de trabalho. Em outras palavras, a essência de ambos os métodos é a interação entre o artista e seu ambiente teatral. Nos Ciclos RSVP, tudo começa a partir de movimento (como na “idéia de corpo”) e então se desenvolve em uma narrativa que faça sentido para seu criador. Lessard explica que a conexão entre ação física e impulso interno vem de um ritual de movimentos que, como aprendeu com Anna Halprin, “é uma seqüência de movimentos que te fazem consciente do que acontece dentro de você”. Anna Halprin desenvolveu esses movimentos especialmente para a coluna vertebral, considerada como o centro que controla todos os movimentos do corpo. Assim como explica Libby Worth, esses rituais de movimento são “a combinação de movimentos da Yoga e outros movimentos encontrados que ela preparou e rearranjou desta forma. A idéia é a de que um movimento flua do outro para formar uma seqüência”.²

A preocupação central do *Repère Cycles* de Lessard é que cada ator estabeleça um ponto de referência pessoal com o material colaborativo. Em francês, *repère* quer dizer ponto de referência, marca, ou marco. Essa idéia de ter pontos de referência pessoal é de extrema importância para a direção de Lepage, já que suas produções dependem da presença de uma pluralidade de pontos de referências pessoais, resultando em uma encenação em multicamadas. O nome *Repère* é composto pelas primeiras letras dos nomes das fases do Ciclo Lessardiano: *Resources* (recursos); *Partition*, ou *Score* (partitura); *Evaluation* (avaliação); e *Representation*, ou *performance* (representação ou espetáculo). Os Ciclos *Repère* demonstram o efeito de redução da importância da palavra e o aumento da ênfase em

outras formas de expressão teatrais (movimento, luz, som, objeto etc.).

Nos Ciclos de Lessard não se separa a criatividade do ator em emocional e física, mas destaca-se que as circunstâncias que afetam o ator são os recursos internos e externos. “Os recursos em si são tão importantes quanto à forma com que são abordados pelos atores” (Gignac, 1987, p. 177-8). A vida interior do ator fornece materiais como recursos para o emocional. De um lado, os sentimentos e entendimentos da cena, de uma situação, ou de uma associação de idéias. Enfim, os recursos internos são as relações pessoais do ator consigo mesmo. Por outro lado, as influências exteriores ao ator são os recursos externos, que podem vir da interação com outros atores, do espaço e circunstâncias dadas pela própria cena, ou de um texto.

Como nos Ciclos RSVP, o início de um *Ciclo Repère* pode se dar de qualquer ponto de um ciclo anterior, mas o processo de ensaio normalmente começa com os recursos. No processo de ensaio de Lepage, todo ator do grupo estabelece seu ponto de referência pessoal como material inicial. Na primeira fase do ciclo, cada ator trabalha como artista solo, trazendo matéria pessoal para os ensaios. Esse material inicial, para Lepage, pode ser “uma palavra, ou uma música, pode ser um objeto, alguma coisa que te faça sentir eletricidade e é lógico que você tem que canalizá-lo na direção correta, mas ele [o material] anda errante, por vezes em todas as direções, e você se pergunta o que você está fazendo, mas o recurso é isso. É um gatilho, algo que você sente ser rico e que você sabe que se você disser aquela palavra ou trazer aquele objeto as pessoas irão se conectar, comunicar” (Charest, 1997, p. 134). A segunda fase, “partition” (*partition d’orchestre*, partitura em francês), aguçava e expande a consciência do ator para todos os sinais externos. Durante os ensaios, as fases de *partition* ou *score* (partitura) devem ajudar na descoberta dos temas do espetáculo e

² Worth, workshops e entrevistas com o autor.

ajudar o ator na apropriação do material. Para alcançar isso, os atores exploram livremente os recursos, indo em qualquer direção que as improvisações os levarem. Eles devem dividir a fase de Partitura em duas subfases: exploração e síntese. A primeira é exploratória, dando aos atores a liberdade de investigar o desconhecido e de seguir seus impulsos; a segunda, é a avaliação crítica, para decidir quais elementos do processo devem ser mantidos e desenvolvidos no espetáculo. É durante a síntese que se coletam e organizam os elementos para ajudá-los a entender os efeitos e futuras direções do uso dos recursos. Síntese é o processo no qual se define o impulso criativo, se vê criticamente o material não-definido, e se cria conscientemente uma entidade artística, uma forma, baseada na auto-expressão subconsciente experimental. O entendimento coletivo e individual das partituras influencia nessa seleção. Isso implica em dualidade nas decisões. Elas têm que vir dos ensaios, geradas pela individualidade dos atores e do diretor, ou da observação do próprio grupo.

Na fase da “representação”, ou performance, é o diretor – ou um “olhar externo” – que facilita a composição final do trabalho. É inevitável, como resultado da própria natureza da criação coletiva no teatro, que alguém de dentro do grupo tome para si a responsabilidade pelas decisões relativas aos aspectos específicos de todo o espetáculo. O resultado dessa fase pode se tornar um novo recurso para o desenvolvimento de um outro ciclo baseado na resposta do público.

Lepage insiste que, neste processo criativo, os atores não forcem suas idéias ou conceitos no espetáculo, e sim que, ao contrário, tentem descobrir a lógica interna e a poesia oculta. “Nós não desenvolvemos nosso espetáculo tendo em vista um resultado pré-definido. Nós deixamos que a produção nos guie até seu resultado” (Charest, 1997, p. 99). Com essa ênfase na “lógica e poesia oculta” dos espetáculos colaborativos, Lepage retoma algo central do método dos Ciclos RSVP. Embora ele tenha aprendido esta forma de colaboração (RSVP) quando es-

tava com Lessard, ele nunca foi um grande seguidor do Repère, pois o considerava muito limitador e prescritivo. Os Ciclos RSVP dos Halprin tem mais o espírito do processo criativo de Lepage porque proporciona a livre aplicação dos ciclos para as necessidades da criação humana – um caso do estudante (Lepage) superando o professor (Lessard).

Teatro do diretor

O teatro colaborativo de Lepage é fundamentalmente o que David Bradby e David Williams chamam de “teatro dos diretores” (Bradby & Williams, 1988, p. 4-7). No decurso do século XX, os diretores redefiniram a *mise-en-scène* como um elemento artístico diferenciado, um veículo de teatralidade e não uma mera extensão do texto. Refletindo tais preocupações, o estudioso de teatro Patrice Pavis modificou o significado de *mise-en-scène* para reconhecer sua independência do texto escrito, não no sentido tradicional de movimento no espaço, mas no de escritura no espaço. A *mise-en-scène* performática de Pavis implica em uma interdependência entre a espontaneidade da arte performática e a estruturação da *mise-en-scène* teatral na prática contemporânea, um conceito teórico útil que reflete a natureza transitória do teatro de Lepage (cf. Pavis, 2004).

A encenação mutante de Lepage é parelha ao que o diretor francês Roger Planchon define como “écriture scénique” (escritura cênica), e à noção de Richard Schechner de texto espetacular. A ênfase da *mise-en-scène* não é mais na narrativa fixa ou no personagem, mas no desenvolvimento de um texto espetacular embutido na apresentação da *mise-en-scène*. O conceito de escritura cênica (*écriture scénique*) deriva de discussões dos anos 60 de como adaptar e modernizar um texto clássico para o teatro contemporâneo. O diretor, como autor, teria que “reescrever” o texto clássico fixo através da *mise-en-scène* (encenação) e também criar sua própria *écriture scénique* (escritura cênica) para

torná-lo mais contemporâneo. Planchon afirma que de Brecht ele aprendeu o conceito de “responsabilidade total” da *écriture scénique* por todos os elementos da produção do espetáculo (*apud* Bradby & Sparks, 1997, p. 41). É possível perceber também nesse contexto de escritura cênica a idéia uma “textualidade espacial” que se refere aos diversos “textos” (visual, sonoro, verbal, digital, físico etc.) que diretor e atores trazem para o espaço cênico – não somente aqueles elementos que são colocados no espaço como também aqueles que emergem como resultado da interação entre todos esses fatores. O conceito de textualidade espacial leva mais adiante o conceito de escritura cênica de Planchon. Ao invés de usar um texto escrito, Lepage escreve uma encenação performática através de uma colagem de textos midiáticos – ou melhor, textualidades midiáticas – que ele convida para o espaço cênico. Na textualidade espacial, o texto espetacular se torna uma colagem de mídias e formas de artes emprestadas, que se relaciona com o espaço cênico como um espaço de instalação. Um exemplo disso é *Métissage*, uma instalação multimídia no *Museum of Civilization* na Cidade de Quebec, dirigida por Lepage em 2000; é interessante notar que o nome do trabalho em inglês é *Crossings* e que “crossings” embora possa significar cruzamentos por territórios diferentes pode também significar cruzamentos entre disciplinas artísticas distintas.

A pluralidade de mídias na encenação performática implica no aumento da importância do espaço como contexto para a criatividade do ator. Em outras palavras, na textualidade espacial de Lepage, as várias mídias e o coletivo fornecem o contexto para a apresentação/ presença do subjetivo de cada ator (Pavis, 1992, p. 30). A teatralidade Lepageana constitui uma ponte entre possível a arte da performance e o teatro tradicional. A encenação aberta e flexível tornou-se uma alternativa para a encenação fechada e fixa, porque permitiu que pontos de vista diferentes e expressões artísticas diferentes achassem seus lugares dentro do espetáculo. O “Novo Teatro” do início dos anos de 1980,

de acordo com Goldberg, incluía todas as mídias, usando dança ou som para completar uma idéia ou se referindo a um filme no meio do texto (Goldberg, 1999, p. 124). Ela nomeia isso de “teatro-performance”. A flexibilidade da encenação multidisciplinar de Lepage pode também ser vista como o “teatro-performance” de Goldberg. A quebra das barreiras entre mídia e arte, e a proximidade entre artes performáticas e teatro proporcionaram o criação de híbridos. Porque o “teatro-performance” convida a uma variedade de formas e estilos, comunicando-os através de mídias diferentes, ele foi considerado mais aberto e flexível à expressão pessoal. A encenação mutante de Lepage compartilha com a arte da performance a ênfase no improvisado, em eventos únicos, espontaneidade, criação acidental, inclusão do público no processo criativo, numa abordagem subjetiva e autobiográfica para o desenvolvimento da narrativa, e no uso da tecnologia digital multimídia.

Uma influência importante para Lepage foi Jean Cocteau, que livremente desconstruiu mitos para explorar a autobiografia, a poesia e uma encenação esteticamente mais provocativa. A criatividade de Cocteau também expôs Lepage à abordagem Dadaísta e Surrealista da performance, como espontânea e bem-humorada, ao invés de planejada e séria. Os “soirees” Dadaístas eram interativos e de caráter improvisacional, sendo dirigidos enquanto eram apresentados, sendo que a resposta do público era tomada como parte (base) para o desenvolvimento. Os Dadaístas não seguiam idéias préconcebidas ou scripts e de forma alguma almejavam criar uma produção unificada ou esteticamente sólida; porém, essa forma teatral foi essencial para expressar a visão que eles tinham sobre a existência contemporânea.

A experiência com o Théâtre Repère e com o meio da criação coletiva na Quebec de 1970 e 1980 tornou Lepage consciente da idéia de multidisciplinaridade e da influência da arte da performance no teatro. Sua encenação mutante justapõe a ação do ator com imagens visuais gravadas e interliga tecnologia digital com

apresentações ao vivo. Ludovic Fouquet propõe que a dimensão tecnológica e composição simbólica do imagético são essenciais para Lepage na criação de um novo horizonte de visão e apresentação (Fouquet, 2005, p. 11). Lepage emprega elementos como luz, cor, forma, textura, e movimento na esteira da tradição cenográfica, mas não os constrói na forma tradicional a partir de materiais concretos. Ao contrário, ele grava imagens e sons digitalmente e usa a tecnologia computadorizada para inúmeras transfigurações no espaço. Em *Zulu Time*, Lepage pôde juntar várias formas de arte porque as tecnologias eram compatíveis. Principalmente desde o estabelecimento da Ex Machina,³ a encenação de Lepage se tornou uma extensão da ação do ator, combinada com a tecnologia que, por fim, cria a *techno-en-scène*, a colagem de elementos humanos e mecânicos no espaço cênico. Isso é mais bem exemplificado em *Elsinor*, *The Far Side of the Moon*, *Zulu Time*, e *The Andersen Project*.

A teatralidade de Lepage é constituída por formas híbridas de novas mídias, artes interdisciplinares, múltiplas culturas e tecnologias introduzidas no espaço físico do teatro. Sua encenação permanece, primeiramente e principalmente, um evento multimídia ao vivo, se realizando e se constituindo no momento presente; ela é espontânea, servindo como um lugar que reúne diferentes artes e públicos. Ela reflete a cultura visual pós-moderna já que, como argumenta Nicholas Mirzoeff, é a unificação de disciplinas visuais (filme, pintura, vídeos, Internet, propaganda) em uma cultura visual (Mirzoeff, 1999, p. 18). Independente da mídia que empregue, Lepage confirma a visão do autor como editor, amalgamando vários estímulos em uma colagem de experiências coletivas. É a re-criação e reapresentação do mundo que interessa a Lepage, de um mundo localizado por entre sonhos, memórias, realidade, e fantasias, em um processo de “vir a ser” nunca completa-

mente formado ou materializado. Foi em 1991, com sua segunda performance solo, *Needles and Opium*, que ele experimentou pela primeira vez a visualidade da encenação como uma forma de apresentar a pluralidade da existência. Ele alcançou isso através de uma colagem de ação do ator ao vivo com projeções em 16mm em um ciclo-rama. A idéia é a de que ao incluir várias formas diferentes de representação em um contexto da apresentação, você crie uma experiência que represente mais do que a soma das partes. Para Lepage, isso é um reflexo da vida contemporânea, que cada vez mais consiste em uma pluralidade de estímulos articulados por uma aparente ausência de destino. Tais “não-lugares” como shopping centres, aeroportos, cadeias internacionais de hotéis, resorts para férias, canais de TV via satélite, e a Internet caracterizam vividamente esse mundo. O público cosmopolita nos espetáculos de Lepage entende rapidamente suas sofisticadas múltiplas-referências e descobre um reflexo da pluralidade fragmentada de suas próprias existências nessa multiplicidade de experiências mediadas.

O dinamismo e as tensões entre as criatividades coletiva e individual dos atores e o papel do diretor são geradores importantes de energia criativa na teatralidade de Lepage. Sua textualidade espacial deriva do material criado pelo grupo, cuja autoria depende da habilidade de cada ator de jogar livremente e espontaneamente com os recursos iniciais. O ator-criador, individualmente, conduz o processo ao escrever sua personagem – ou, normalmente, personagens – e espetáculo. A encenação é, então, um resultado desse processo. Lepage trabalha como autor total no sentido de que ele facilita este processo, se envolvendo em todas as esferas de criação do espetáculo – desde a investigação até a edição do material coletivo. O processo criativo depende das características individuais do ator-criador e do ambiente em que o *work in progress* se desenvolve.

³ A Companhia que Lepage dirige, com sede em Quebec.

O dinamismo no processo criativo do grupo de atores é também crucial para o Lepage diretor. Ele admite que “a direção não é de propriedade única do diretor. Com nossa abordagem, ela vem de um esforço coletivo. Quando ensaiamos com os atores, descobrimos e revelamos a peça. Quando eu dirijo, meu olhar parece mais o de um estudante do que o de um professor” (Charest, 1997, p. 167). O trabalho de Lepage na sala de ensaio é bastante intenso, durando o dia inteiro, porque o foco de sua direção é o ensaio aberto. Na média, o processo de ensaio começa com sessões de *brainstorm*, seguidas frequentemente da exposição por cada *performer* de suas impressões sobre o recurso lançado como estímulo inicial, ao que se seguem diversas improvisações para produzir uma variedade de partituras. É importante enfatizar que cada membro do grupo também traz seus próprios pontos de referências e de recursos pessoais.

Para Lepage, a incorporação de mídias e tecnologias diversas no processo foi tanto um resultado do processo de ensaio quanto um aporte do público:

“O público que vem ver teatro hoje em dia não tem a mesma educação narrativa que as pessoas de vinte a trinta anos atrás. Se eu me apresento a um público em um teatro tradicional, as pessoas que estão na sala já viram muitos filmes, muita televisão, já viram cliques de rock, e eles estão conectados à Internet. Eles estão acostumados a ouvir pessoas contando histórias de todas as formas. Eles sabem quantos pontos de vista diferentes existem. Eles sabem o que é um *flash forward*, o que é um corte. Se você olhar para os comerciais hoje em dia, não existe continuidade, mas as pessoas têm mentes acrobáticas extraordinárias. Eu acho que você tem que usar isso no espetáculo, e a mudança da percepção é parte disso” (Lepage, 1999).

Desde o início da carreira de Lepage, comentaristas descrevem seus espetáculos como cinematográficos, influenciados pelo imagético

vívido, e é verdade que a cinematografia é uma forte inspiração para a teatralidade de Lepage. Porém, esses comentadores sempre usam de seu teatro como um ponto de comparação crítica, e Lepage não “pertence” inteiramente a nenhum meio. Porque ele é também um diretor de cinema, seu trabalho ali empresta luz ao processo criativo interdisciplinar. Esse processo consiste na chave intermediária entre teatro (ao vivo) e cinema (formas de arte gravadas). Fundamentalmente, a abordagem Lepageana do espaço cênico utiliza a moldura do palco como o enquadramento do cinema. Por exemplo, o espaço cênico para *Coriolanus*, como parte do ciclo de Shakespeare, foi emoldurado em um friso televisão antiga, e *La Casa Azul* foi encenada por trás de uma tela de computador com filme plástico transparente. Para ele, o meio cinematográfico se torna uma ferramenta teatral na criação da encenação de um espetáculo. Ao mesmo tempo, sua narrativa performática faz referência à cultura visual, e ele chega mesmo a usar filmes como ponto de partida. Por exemplo, um dos pontos de partida em sua produção coletiva/colaborativa *The Seven Streams of River Ota* (Os Sete Afluentes do Rio Ota) foi o filme de Alain Resnais *Hiroshima mon amour*.

O fim

Os táxis de Sampa são impressionantes – os motoristas de táxi desenvolvem uma incrível amnésia temporária assim que eles percebem que sou um turista que não sabe nada sobre sua cidade. Dessa forma, eles não conseguem se lembrar como chegar a Universidade de São Paulo; não têm certeza se podem usar o corredor de ônibus, ou se têm que ir pelas principais ruas paradas, já que não lembram quais são as outras alternativas; eles não se lembram quais portões usar para sair da universidade, mas têm que ir para o mais distante possível; ou eles tão inexperientes com o trânsito da cidade que infelizmente se deixam prender pelo congestionamento, mesmo se oferecendo gorjetas para que eles

dirijam normalmente. Gilberto era diferente, ele se tornou meu o meu motorista em São Paulo. “Japonês brasileiro”, como ele mesmo se referia, falava um bom inglês, na verdade melhor que o meu (eu sou Sérvio). Ele se esquecia menos que os outros, e, às vezes, me fazia esquecer onde eu estava indo contando suas histórias muito interessantes, enquanto me mostrava essa megalópole. Gilberto é o que Lepage denomina de mitômano – narrando as histórias da comunidade japonesa em São Paulo, como ele as lembrava e o que lembrava. Lepage observa que “para escrever, para criar você tem que ter um pouco de mitômano. Você tem que ser capaz de amplificar as histórias que escuta e conferir uma dimensão maior às histórias que você inventa. Essa é a forma através da qual você as transforma em lendas ou mitos” (Charest, 1997, 19).

Assim como o japonês-brasileiro Gilberto, o pai de Lepage era um motorista de táxi. Seu pai também trabalhava como guia turístico alugando seu táxi para turistas que quisessem ver a Cidade de Quebec e seus arredores. Ele era um contador de histórias, contando histórias sobre Quebec. Lepage normalmente o acompanhava, pois esta era a maior oportunidade de ver o mundo fora da Cidade de Quebec. Em seu filme altamente autobiográfico, *The Confes-*

sional (O Confessional), Lepage utiliza a personagem de um motorista de táxi (baseado em seu pai) que conta principalmente histórias fictícias sobre a Cidade de Quebec. Em seu teatro, as referências interculturais são representadas através da descoberta de um mundo fora do seu. Isso constitui uma importante qualidade de seu trabalho, o de apresentar ao público um olhar externo das diferentes culturas do mundo. Em verdade, a representação das artes Orientais e Asiáticas em seu trabalho tem a qualidade mítica, a ingenuidade e a inocência da primeira viagem com seu pai fora da Cidade de Quebec.

O empréstimo que Lepage faz de outras culturas não é tão diferente do que Oswald de Andrade desenvolve em seu Manifesto Antropofágico, metaforicamente, como canibalização de outras culturas. Vindo de Quebec, onde o único teatro era o colonial e os dramaturgos eram emprestados da Europa até os anos 60, Lepage voltou-se para os shows de rock, performances de rua e artes visuais, cultura pop e tradições Orientais para fazer do teatro uma linguagem visual. Como Andrade, o teatro de Lepage vê grande força na canibalização de outras culturas, no apanhar o que elas tem de melhor para criar a sua própria, processando-as através de seu aparato individual físico e psicológico.

Referências bibliográficas

- BIRINGER, Johannes. *Media and performance*. Baltimore/London: PAJ Books/John Hopkins University Press, 1998.
- BRADBY, David. & WILLIAMS, David. *Directors' theatre*. London: Macmillan Press, 1988.
- BRADBY, David. & SPARKS, Annie. *Mise-en-scene: French theatre now*. London: Methuen, 1997.
- CHAREST, Remy. *Robert Lepage: connecting flights*. London: Methuen, 1997.

- DUNDJEROVIC, Aleksandar. *The cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory*. London: Wallflower Press, 2003.
- FOUQUET, Ludovic. *Robert Lepage: l'horizon en images*. Quebec City: L'Instant Même, 2005.
- GIGNAC, Marie. "Points de repère". *Jeu*, 45, 1987, p. 177-82.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance art*. London: Thames & Hudson, 1999.
- HALPRIN, Lawrence. *The RSVP Cycles: creative process in the human environment*. New York: George Braziller, 1969.
- JUNG, Carl Gustav. *The spirit in man, art, and literature*. In: *The Collected Works of C.G. Jung*, Vol. 15. London: Routledge & Paul Kegan, 1966.
- LEPAGE, Robert. *Vinci unpublished rehearsal text*. Quebec: Ex Machina archives, 1985.
- _____. "Robert Lepage. Interview by Allison McAlpine". In: DELGADO, Maria M. & HERITAGE, Paul. (Eds.). *In contact with the gods? Directors talk theatre*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 130-57.
- _____. "Interview by author". Tape recording. Quebec, december 1999.
- _____. *Theatre program for "The Far Side of the Moon"*. London: Royal National Theatre, 2001.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.
- ODDEY, Allison. *Devising theatre: a practical and theoretical handbook*. London: Routledge, 1994.
- PAVIS, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*. London: Routledge, 1992.
- _____. *Performance mise-en-scène*. Public lecture. London: Queen Mary University, May 2004.